

“Manuscritos não ardem”: desenhar(mos) com palavras, escrever por palavras-desenho em *O Mestre e Margarida*

Gabriel Salvi Philipson¹

Recebido em 27 de janeiro de 2018.

Aceito em 25 de junho de 2018.

Resumo: Neste artigo, o uso de expressões em forma de slogan no romance *O Mestre e Margarida* é analisado para argumentar ao mesmo tempo contra sua interpretação lugar-comum que associa obra e vida de modo impensado e pela complexidade do lugar de Bulgákov quanto à revolução. Tal empreitada é realizada por meio de uma investigação da conexão entre literatura e poder, a partir da consideração tanto da linguagem como arma, como da literatura como aparato de um sistema. No desenvolvimento desta argumentação, a obra *Fora, de Speridião*, que cita textualmente a mais famosa dessas expressões do romance, é igualmente inspiração e motivo de estudo comparativo.

Palavras-Chave: Literatura e poder; M. Bulgákov; *O Mestre e Margarida*

¹ Doutorando em História e Teoria Literária na Unicamp e mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP : gsphilipson@gmail.com



Figura 1 SPERIDIÃO, G. *Fora*. 2013. Acrílica e verniz sobre tela 200 x 650 cm.

Extraído de: <https://www.artsy.net/artwork/gustavo-speridiao-fora-out>



“O que falta é uma distância irônica que eleva a mente contempladora por cima do turbilhão dos acontecimentos”²

“Manuscritos não ardem” é um dos slogans do romance *O Mestre e Margarida* (1940), de M. Bulgákov, que foi acriticamente adotado pelos seus leitores e, em especial, por alguns de seus críticos, como uma espécie de verdade apócrifa de uma obra que desvelaria e poria ao avesso os (muitos) desvios do período stalinista. Apontando o paralelismo entre a história do romance “real” de Bulgákov e o romance dentro do romance escrito pelo personagem Mestre e que é recuperado com ajuda das forças diabólicas, muitas vezes se vê um caráter prestidigitador e mítico do romance a partir destes slogans. O romance “real”, como se sabe, foi queimado em 1930, tendo sido posteriormente reescrito. Além disso, apenas foi publicado 20 anos após seu término, o qual coincide com a morte de seu autor. Isso acaba levando a uma in-

terpretação que torna o romance um mito, ao considerá-lo um baluarte ou libelo (para usar uma palavra presente na carta de Bulgákov à alta cúpula do governo stalinista) não somente antisoviético, mas também religioso.

Visto desta forma, esses slogans apontariam a inexorabilidade da resistência no tempo do material escrito impossibilitado de ser publicado em vida pelos seus autores, o que significaria a igual inexorabilidade do fim de um regime pautado no silenciamento destes autores que não seguem as normas da política cultural de estado. Esse tipo de visada sobre *O Mestre e Margarida* se consolida já desde a década de 1960, no momento em que o romance aparece finalmente em público em diversas versões.

Fora (2013), de Speridião, obra finalista do prêmio PIPA 2016, reúne, como em pixos sobre um muro branco, uma série de “palavras de ordem” – inclusive a própria expressão “palavra de ordem” – que se sobrepõem e se contrapõem em intensidade e nitidez do traço, bem como tamanho e tipo da fonte, de modo a ressaltar um grande “FORA” no centro da obra. À direita de “FORA”, um quadro vazio como que convidando o *flâneur* a inse-

² Flusser (2002, p. 84).

rir ele mesmo suas palavras de ordem de modo a “[desenhar(mos)] com palavras” – “chegará o dia que desenharei (desenharemos) somente com palavras” –, ou talvez um em branco que aponte para o caráter de criação da utopia enquanto esse vazio não-lugar, para a necessária criação e abertura de modelos dos rumos possíveis de uma revolução: não um horizonte, mas um espaço vazio como *ethos* utópico. À sua esquerda, por sua vez, encontramos as palavras de ordem, muitas delas aparentemente achadas e recolhidas, que o próprio artista desenhou. Em meio a reflexões sobre a revolução³ e que envolvem questões de arte e de poesia⁴, encontramos na parte superior esquerda, logo abaixo de um círculo, quadrado e triângulo, o slogan citado do romance de Bulgákov: “manuscritos não ardem”. Este encontro tem algo de insólito. Por um lado, parece completamente deslocado do horizonte das reflexões sobre a revolução que a esperam ou a engrandecem – já que Bulgákov não se encontrava entre aqueles escritores entusiasmados com a Revolução Russa (embora talvez Speridião, trotskista e militante do PSTU⁵, possa colocá-lo ao lado destes justamente por considerar que ele evi-

dencie como nenhum outro os descaminhos do stalinismo). Por outro, aponta justamente para a complexidade do lugar de *O Mestre e Margarida* na relação entre arte e política que se mostra ainda hoje em aberto.

Como compreender este encontro? Teriam estes slogans presentes no romance algo de revolucionário? Speridião diz “buscar a essência onde tudo começou: o desenho, a abstração de uma ideia. É o rabisco no papel. É a pintura na caverna. É um ‘existir’”⁶: poderia Bulgákov também estar buscando os fundamentos da escrita por palavras de ordem, mas, diversamente de Speridião, que parece mais próximo de adotá-la como tática, de modo a explorar seus limites?

Como uma forma de provérbio, os slogans passaram a fazer parte da vida russa nas décadas de 1920 e 1930 com o desenvolvimento das novas mídias de alcance de massa; com o terror stalinista, sua presença cotidiana dá um salto, já que passa a ser preciso repeti-los nas situações do dia-a-dia para não correr o risco de ser denunciado por expressar alguma opinião ou sentença que pudesse ser considerada contrária aos desígnios do poder. Se poderíamos dizer que Bulgákov simplesmente retrata essa realidade em que provérbios viram slogans e em que slogans são ditos por toda a parte, talvez seja possível sugerir que ele se aprofunda no funcionamento deste aparato bélico de poder da linguagem. A questão que quero tratar aqui é para onde aponta a compreensão da estrutura e da programação do slogan.

Por meio da análise detida dos slogans no romance, gostaria de sugerir uma interpretação possível dele estabelecida a partir de uma reflexão de conteúdo nem tanto moral ou religioso, mas ético⁷, do lugar da

3 “-no siempre las situaciones revolucionárias – desembocan en una revolución”, “ser revolucionário é exatamente isso”, “eles se preparam para um lar[?] período de grande instabilidade com convulsões e explosões sociais, revoluções e guerra”, “near the town/ queima de capitais/ capitais fictícios/ greves, lutas/ vanguardinha/ quais são as políticas utilizadas pela burguesia para dividir a classe?”, etc.

4 “Não precisa me escrever”, “lagrima,/ sangue/ suor,/ nanquim”, “tu, tulipas,/ nós, foguetes”, “pouco concreto/ à rasca rebotalho/ ~~são os~~ mesmo que os seres humanos estejam nas trevas, a luz que você acende sempre clareia”, “nunca mais volto aqui”, “-um risco-” “crise dos pesadelos”, “se as/ minhas/ palavras/ incomodam/ seus ouvidos/ sem lograr/ atingir o coração/ então eu me calo”, “entre a hora e a era”, etc. Vale ressaltar que esta divisão é meramente ilustrativa e extremamente arbitrária, já que no limite a proposta da obra de Speridião parece ser o de apontar a inseparabilidade das esferas da arte e da vida, i.e. da poesia e da política.

5 Rubin (2015) e

<https://www.artsy.net/artwork/gustavo-speridiao-fora-out>

6 Speridião (2016).

7 Para sugerir a diferenciação entre ética e moral me baseio na contraposição dos momentos da moralidade e da eticidade nas *Linhas fundamentais da filosofia do direito* de Hegel, que está calcada na diferença entre princípios morais internos do indivíduo singular e leis e constituições que concretizam esses prin-

fala (e da escrita) em relação ao poder. Adiantando a conclusão, o modo particular como a relação entre fala e poder ocorre no stalinismo por meio de seus slogans aparece como ocasião para Bulgákov explorar este tipo de relação. Entretanto, ele não as explora meramente para se contrapor ao stalinismo, mas faz uso disto para lidar a fundo com este problema, de tal modo que poderemos afirmar ser *O Mestre e Margarida* um romance não antistalinista, mas contrastalinista. Seus slogans não devem ser tomados à sério como verdadeiros slogans antistalinistas, mas talvez como contraslogans, como slogans que não voltam suas armas da linguagem frente às armas oficiais, mas que as desativam, as sabotam, ou seja, slogans que expõem, como paródia, a verdade dos slogans em geral – e, conseqüentemente, no caso, dos slogans do stalinismo. E não apenas no sentido de que o romance não meramente inverte e expõe as relações de poder concretas do poder de seu tempo e lugar, mas de que justamente por isso também é capaz de extrapolar estas determinações concretas. E faz isso de modo que, assim, ainda podemos afirmar, apesar delas, sua atualidade e sua relevância para pensar a contemporaneidade quanto às estruturas programáticas do aparato artístico-literário em sua relação com o poder não apenas na sua versão e em possíveis novas versões stalinistas.

A prosa paródica de M. Bulgákov



O primeiro aspecto que devemos levar em conta quanto aos slogans de *O Mestre e Margarida* que normalmente levaram a uma interpretação mitologizante reside na dimensão paródica da prosa de Bulgákov, analisando tanto a função destes slogans na relação com o todo do romance, quanto em suas

próprias estruturas internas. Isso quer dizer que não se pode simplesmente citar esse tipo de frase como aferições de uma determinada linha interpretativa, como se elas tivessem um único e evidente sentido, e não precisassem ser tematizadas e analisadas. Elas não podem servir de pilar por sobre o qual se ergue a interpretação do romance, elas não podem ser garantia da veracidade da interpretação, na medida em que não forem analisadas, com o que se evidenciaria seu conteúdo e sua forma paródicos que determinam *a priori* o próprio sentido dessas frases.

O procedimento paródico de Bulgákov não pode ser entendido meramente como uma caricatura cômica de alguém, de algo, ou de alguma situação, de modo a invertê-los em busca de sua crítica e depreciação. Sua função é esta, e também outra: a paródia estrutura o romance de um modo particular tendo como base não apenas uma única referência, mas múltiplas fontes, com o que estabelece uma relação não de oposição e inversão à tradição de que toma forma, ou ao presente que caricatura, mas de *para ode*, ou seja, de cantar junto ou em paralelo a estas múltiplas fontes que se relacionam de modo a produzir uma complexidade de sentidos. Não se trata aqui da construção de uma nova teoria da paródia, muito menos de um *Rasoinieren* leviano: podemos ler em um dos comentaristas brasileiros que foram mais longe na tentativa de compreendê-la, Homero F. de Andrade, claramente influenciado pelos autores (russos) que pela primeira vez e contemporaneamente a Bulgákov se debruçaram sobre o problema da paródia (Bakhtin e Tiniánov), que, na obra de Bulgákov,

não há mais a parodização de uma única obra, de um único autor. O recurso é ampliado para outros autores e obras, bem como para situações da realidade histórica de sua época, fundadas no choque entre os velhos e os novos costumes e ideias, que são utilizados como elementos composicionais de um texto satírico original,

cípios de modo a valerem para todos os cidadãos (HEGEL, 2005 (Klassiker Ausleger, Bd.9)).

não paródia de outro texto. O princípio de que se pode parodiar tudo⁸.

Nesse sentido, os slogans (parodiados e as paródias de slogans) serão compostos ao mesmo tempo ao menos a partir destas duas dimensões, a do passado ou da tradição, e a do presente, e muitas vezes, ao menos ainda uma terceira dimensão, que é a da relação entre elas – como se contivesse a própria *Aufhebung* destes dois termos, embora estas relações poderão apontar ainda para outros (múltiplos) sentidos, sendo assim maior sua complexidade do que a de uma tríade da lógica dialética.

“Não fale com pessoas desconhecidas”



O título do primeiro capítulo do romance, “Não fale com pessoas desconhecidas”, pode ser visto, assim, como um slogan formado parodicamente a partir do senso comum, e, portanto, da tradição, e da continência da “realidade histórica”, a da dificuldade para entrar e sair da URSS. O verbo no imperativo e a abstração a ser preenchida concretamente pelo complemento verbal “pessoas desconhecidas” compõe este slogan de modo a possibilitar uma multiplicidade de interpretações, o que será explorado satiricamente neste capítulo, que se situa na Moscou soviética e faz uma série de alusões à tal realidade.

Nele, uma conversa entre um jovem poeta soviético, Ivan Biezdomni, e Berlioz, o diretor da (fictícia) MASSOLIT, a associação de literatura de massa, é interrompida com a aparição de um personagem estrangeiro que ficamos sabendo posteriormente ser Woland, o demônio. Trata-se do desconhecido com quem não devemos falar, do ponto de vista do presente da obra, tanto no sentido de que

ele parodia a chegada de Lênin à Rússia⁹, quanto no sentido do estrangeiro que conhece o outro mundo para além das fronteiras do socialismo real.

Sendo ele o demônio, contudo, ainda podemos ver outros sentidos da concreção da “pessoa desconhecida com quem não devemos falar” e um deles é o da sua relação com os elementos fáusticos que abundam no romance. Berlioz defendia a possibilidade de representar a inexistência de Jesus Cristo, após Biezdomni haver escrito um poema sobre tal personagem religioso que não agradara ao burocrata, porque, embora detratasse Jesus, o representava de forma realista, como se ele realmente tivesse existido. Podemos ver este episódio como uma espécie de Prólogo no Teatro do *Fausto* de Goethe, em que ocorre um diálogo tenso entre o poeta e o diretor do teatro sobre a finalidade da arte, que, no entanto, não se furta da presença diabólica? É como se para Bulgákov tal discussão não pudesse estar desvinculada do todo fáustico como um prólogo metaliterário, como algo avulso, real, em relação apenas mediada com o drama em si. Ao mesmo tempo em que o drama – e em especial as apostas de Mefistófeles com Deus e com Fausto – posto à parte deste momento “realista”, só pudesse acessar o real dado por este plano metaliterário também de modo mediado, por meio, por exemplo, de referências à Revolução Francesa ou de alegoria de pessoas reais, como Lord Byron (no caso do personagem Eufórion em *Fausto II*). Podemos pensar, deste modo, que com a presença diabólica que concretiza o slogan título do primeiro capítulo do romance, põe-se em jogo o vínculo íntimo entre arte e poder promovido pela propaganda, ao em diversos níveis problematizar os modos de representação da realidade e a própria ideia de representação e de realidade.

Assim, aqui a paródia não está tanto em ver neste primeiro capítulo uma relação unilateral e direta com o Prólogo no Céu do

⁸ Andrade (2010, p. 274).

⁹ Ver Andrade (1998).

Fausto, mas podemos encontrá-la no modo singular como essa temática (meta)literária é abordada no romance. Ao abrir espaço para o problema da representação, mesmo que no interior da representação realista, sugerindo que a existência de alguém possa ser garantida ou falseada por meio da representação literária, e, assim, por meio da linguagem, Berlioz abre caminho para a sua própria sina no romance – a entrada do personagem fantástico diabólico, Woland, que cantará a sua morte, decapitado ao ser atropelado por um bonde:

- Um tijolo não cai sem mais nem menos na cabeça de quem quer que seja, nunca – interrompeu-o com um ar grave o desconhecido. – E posso asseverar-lhe que isso particularmente não o ameaça, em hipótese alguma. O senhor terá outra morte.
- Talvez o senhor saiba que morte será essa – informou-se Berlioz com uma ironia perfeitamente natural, sentindo-se envolvido numa conversa realmente ridícula – e me dirá?
- Com todo o prazer – respondeu o desconhecido. Ele mediu Berlioz com o olhar, como se pretendesse fazer um terno para ele, e murmurou entre dentes algo semelhante a “um, dois... Mercúrio na segunda casa... a Lua foi-se... seis... desgraça... noite... sete...” – e anunciou numa voz alta e alegre: - O senhor será decapitado!¹⁰

Nesse sentido, ironicamente, a entrada da fantasia no romance pode ser nada mais do que de certo modo o que poderíamos chamar, a partir do Adorno de *Dialética negativa*, de consequência necessária da natureza contraditória do real¹¹. Isso porque responde

de modo contraditório a uma própria exigência do real. E, sendo real, contraditoriamente o elemento fantástico do romance rompe e não rompe com a verossimilhança realista tradicional da concepção de Berlioz – ao mesmo tempo fazendo dessa contradição entre métodos de representação de realidade a própria verossimilhança de *O Mestre e Margarida*.

“Nunca fale com pessoas desconhecidas”, assim, cumpre sua promessa vaga ao se realizar a profecia do estrangeiro: Berlioz falece exatamente segundo o dito do desconhecido indescritível (o narrador nos informa: “Resta reconhecer que todas essas descrições são totalmente imprestáveis [a respeito dessa pessoa que interrompe a conversa anterior]”¹²), e talvez justamente porque se deixara entabular conversa com ele. O cumprimento da profecia do slogan título do capítulo poderia ensinar a veia interpretativa daqueles que veem o romance como um libelo antistalinista, com o que passariam a repetir o slo-

ca, ao tentar compreender politicamente porque “Sartre e seus amigos” detêm um componente idealista – e que em Bulgákov é fantástica: é que “a instituição do partido de estado centralizador é um escárnio em relação a tudo aquilo que um dia foi pensado sobre a relação com o poder do estado” (ADORNO, 2009, p. 49). Aqui também é preciso lembrar que a noção de real nos anos stalinistas de 1930 é no mínimo complexa. De certo modo, fazemos coro a Dobrenko, quando diz que “[no interior da cultura do realismo socialista] Aesthetics did not beautify reality; it *was* reality. By contrast, all reality *outside of* Socialist Realism was but the wilderness of everyday life, waiting to be rendered fit to be read and interpreted” (DOBRENKO, 2007, p. 4). Aqui, assumimos a noção de realismo socialista como a própria estética, política, economia e cultura stalinistas – e que Bulgákov está lidando com este embelezamento romântico da realidade que não se colocava como tal, mas, segundo o acima citado, como a própria realidade. Nesse sentido, seria preciso e possível indicar, para além da análise estrita dos slogans, que Bulgákov poderia estar fazendo uma paródia desta realidade da cultura stalinista ao (entre outros procedimentos) teatralizar a relação entre Biezdomni e Berlioz – como ao fazê-los estarem sós no lago do Patriarca em uma hora do dia em que deveria estar apinhado de gente.

¹² Bulgákov (1992, p. 15).

¹⁰ Bulgákov (1992, p. 21). Utilizo aqui esta antiga tradução do romance em português por considerá-la a – até a época da redação do meu mestrado sobre o assunto e deste texto – menos pior existente em língua portuguesa.

¹¹ Adorno (2009, p. 13). Adorno não apenas aponta para a contraditoriedade do real, ao afirmar que “a própria contraditoriedade tem o caráter de lei inevitável e fatal” e que “essa lei não é uma lei do pensamento. Ao contrário, ela é uma lei real”; mas também para uma crítica ao partidário na União Soviética

gan “nunca fale com pessoas desconhecidas” de modo irrefletido. Contudo, tal interpretação da performatividade deste slogan, que o repete sem decifrá-lo, tem que passar por cima da complexidade dos problemas colocados por ele, tanto para a própria interpretação, quanto os da sociedade e os da propaganda que ele expõe por repetir parodicamente a forma slogan. Uma interpretação mais difícil – e que gostaria de sugerir neste artigo – parece ser a que valoriza estes problemas e procura compreendê-lo a partir deles, sem com isso querer apaziguá-los, mas sim indicando ser talvez a própria colocação destes o seu sentido mais profundo concreto com a personificação do fantástico.

A função do fantástico



H. Andrade, ao analisar o fantástico em sua relação com a sociedade na prosa bulgakoviana, percebe como se trata antes de evidenciar o que ele chama de imperfeições, e não de corrigi-las: “Oriundo de um processo de hiperbolização próprio da sátira, ele [o fantástico] visa não só ao efeito cômico, mas presta-se como instrumento de revelação das imperfeições sociais e, paradoxalmente, como elemento de conscientização do leitor acerca dessas imperfeições”¹³. Deste modo, podemos pensar que o slogan, ao estar associado ao fantástico e ter um desfecho extraordinário, faz parte das agências da prosa bulgakoviana de “conscientização do leitor”, no sentido moderno da literatura, de se autocontradizer evidenciando sua própria falsidade, ou, no caso, a possibilidade de ser vista em caráter propagandístico. Ao colocar em evidência essa possibilidade, ele não a assume, como gostaria a interpretação que segue irrefletidamente os slogans, mas a neutraliza.

Essa neutralização pode ser pensada a partir do seguinte questionamento: se o fun-

cionário e o poder centralizador surgem em uma unidade com o aparato e seu programa, qual o papel do ou da artista se ele ou ela não exaure e não evidencia as opções oferecidas pelo programa¹⁴ e, ainda mais, se ele ou ela não busca uma relação ética entre o aparato e seu programa e o conteúdo? Quando Berlioz, funcionário que encarna no campo das literaturas o poder centralizador do Estado, embora seja ele também um subordinado das altas esferas, pede a Biezdomni que escreva uma poesia sobre Jesus Cristo, ele está fazendo o aparato funcionar segundo determinado programa. Quando Biezdomni, embora utilizando o aparato do realismo socialista, não segue o programa tal como Berlioz gostaria, esta conversa fatídica ocorre como uma manutenção do aparato, para que o poeta, enquanto uma peça sua, funcione de acordo com o programa. O poema e o slogan estariam inseridos no mesmo campo do aparato que formam e seguem um programa. O paradoxo de *O Mestre e Margarida* é que, nesse sentido, fazer um slogan ou um *romance* contra o programa do Estado¹⁵ não significa exaurir o programa e seu aparato, mas usá-lo segundo não este, mas aquele fim. É isso uma das coi-

14 Aqui, sigo o questionamento de P. Tratnik em “Art as acting against the program of the apparatus” (TRATNIK, 2016): “If the functionary and the apparatus merge into a unit and apparatus has its program, what is the role the artist if he or she is not just anyone who is exhausting the options offered by the program?”.

15 Vale evocar aqui uma passagem de E. Dobrenko em que o Realismo socialista é visto como uma máquina, seja de destilação da realidade soviética em socialismo (DOBRENKO, 2007, p. 6), seja de produção de ideologia para ser consumida pela sociedade soviética (é interessante também a argumentação que vem em seguida que vê a função básica do realismo socialista não na propaganda, mas na estética, embora possamos dizer que uma das engrenagens que garantia o funcionamento desta máquina-estética era o funcionamento adequado dos slogans): “Soviet Society was precisely and above all a Society of consumption: ideological consumption. Socialist Realism was a machine for transforming Soviet reality into socialism. That is why its basic function was not propagandistic but aesthetic and transformative par excellence” (DOBRENKO, 2007, p. 6).

13 Andrade (2010, p. 288).

sas que o antistalinismo significa: ele pressupõe e mantém a estrutura segundo a qual o stalinismo se sustenta. Quando o romance é interpretado deste modo, muito da sua potência artística é perdida.

O elemento fantástico, contudo, interrompe tal programação do aparato que estava sendo efetuada por Berlioz e desvia os fins da programação ou da formação do poeta de tal modo que este desvio é, contraditoriamente, ao mesmo tempo a exposição crítica do funcionamento do sistema que compreende a relação programa-aparato, transcendendo a específica programação stalinista. Este ir além do desvelamento do stalinismo ocorre por perceber nesta programação do seu presente um programa possível, mas não único, do aparato. Nesse sentido, o fantástico e a presença da temática religiosa têm a função de atentar nem tanto contra o gosto burguês, mas contra a programação do aparato de estado. Com isso, evidencia suas entranhas e aponta não para a sua volta, mas ainda para outros lugares. Voltar significaria abdicar de desativar os mecanismos do sistema: o fantástico e a presença da temática religiosa são contrastalistas ao exporem como paródia não só o stalinismo – embora fazendo referência concreta a este, por ser esta a sua realidade presente –, mas também justamente os mecanismos da relação entre arte e poder em geral.

Essa relação entre poder e arte aqui brevemente esboçada já é capaz de delimitar algumas diferenças fundamentais com a relação entre arte e política proposta na obra acima citada de Speridião: nesta, não me parece haver (ao menos de modo geral) uma crítica do aparelhamento da arte pelo poder, da transformação da arte em arma – secreta, em slogan, ou aberta, em palavras de ordem – mas uma ode, como se esta fosse, no fundo, a única saída para essa relação. Em *O Mestre e Margarida*, podemos pensar que a única saída é transformar a arte em uma arma secreta contra a arma secreta, uma arma secreta que se autodestrói se for bem-sucedida, uma performatividade violenta da arte que deve fun-

cionar anti- a violência que a quer destruir, mas que não se limita a isso: dando um passo adiante, age também contra- sua própria violência – e a expressão “contra-” então conteria em si esse momento anti-, mas seria mais complexo do que ele.

Na apresentação diabólica no Teatro de Variedades, Woland diz não se impressionar com a nova tecnologia dos seres humanos – bondes, telefones – e a contrapõe à “magia negra” – ou à fantasia. A Revolução Russa, associada a uma ideia de desenvolvimento tecnológico e progresso prometia a libertação dos seres humanos do trabalho, mas com isso apenas transferiu o cidadão de função. Passaram a funcionários do estado não apenas todos os operários, camponeses e servos da gleba, mas também os escritores – tidos pelo próprio Stálin como engenheiros da alma, ou seja, programadores do aparato que objetiva os operários em funcionários, não permitindo que se assumam como sujeitos da história: “O funcionário não se dá conta do que acontece no sistema porque está imerso nele. Funciona em função do aparelho. Se ele conseguisse superar as engrenagens do sistema deixaria de ser funcionário e passaria a ser ser-humano”¹⁶.

A epígrafe



É essa contradição o que está expresso na epígrafe de *O Mestre e Margarida* tirada do *Fausto* de Goethe e ela mesma um slogan: “...mas quem é você, afinal? – Sou parte da força que quer sempre o mal, mas sempre faz o bem”¹⁷. Organizada a partir do problema moral do bem e do mal, ela ao mesmo tempo promove um adiantamento do que ocorrerá no decorrer do romance com a interrupção do programa do aparato pelas forças fantásticas demoníacas, e dá a sua chave interpreta-

¹⁶ Costa (2006, p. 5).

¹⁷ Bulgákov (1992, p. 9).

tiva em sua relação com o mundo em que se insere. Os slogans se vestem bem do maniqueísmo, nos lembra Reboul¹⁸, e se ele aparece na epígrafe do romance, talvez o seu sentido fosse de fato o de expor uma das características mais íntimas e determinantes dos slogans. Ou seja, sugiro de modo contraintuitivo que o que a epígrafe faz é expor o maniqueísmo, e não copiá-lo ou com ele se aliar. Fazer o mal aqui pode ter o sentido de repetir o programa do aparato, o que significaria escrever sobre Jesus Cristo, escrever a partir de slogans; enquanto o que está em jogo é entender para onde aponta o bem que este mal faz. Ele apenas desvia a rota ou ao desviar a rota aponta para o exaurimento do programa do aparato, para outras estruturas e relações possíveis entre escrita (arte) e (estado) poder?

Podemos pensar na relação entre a epígrafe e o romance, e entre o título do capítulo e o capítulo mesmo como se aquele funcionasse como uma espécie de outdoor deste: “Nunca fale com pessoas desconhecidas” ou “- Sou parte da força que quer sempre o mal, mas sempre faz o bem”, em letras *art nouveau* ou na figuração de El Lissitzky, poderiam ser a chamada de um espetáculo teatral ou circense, do tipo do show de magia negra realizado por Woland. O romance mesmo, nesse sentido, seria seu próprio espetáculo anunciado por seus títulos internos e externo e pela epígrafe. E não só como um chamariz, mas também como anunciando um problema da técnica da escrita, das relações que esta técnica estabelece para além da vontade do sujeito. Se há uma fragmentação e uma busca da noção de autoria em *O Mestre e Margarida*¹⁹,

podemos pensar, a partir destas reflexões, que ela aponta para a atividade do próprio aparato técnico da escrita que objetifica ou torna passivo o sujeito que escreve²⁰. Em outras palavras: perceber a possibilidade de Woland ser autor do romance nos abre a possibilidade de perceber conjuntamente a fragmentação e indefinição da figura do autor, o que em nada fica solucionado com o reforço do nome no título do romance dos personagens que, no interior da obra, atuam como autores no sentido tradicional do termo – O Mestre e Margarida.

Paródia e mídia



Até aqui não fizemos mais do que tecer algumas considerações sobre o título do primeiro capítulo do romance e a sua epígrafe enquanto slogans. Voltemos ao slogan com que começamos esta reflexão: “os manuscritos não queimam”, pelo que teremos que pular boa parte do romance, até o momento em que o personagem Mestre finalmente se encontra com Woland, em seu quarto de dimensões sobrenaturais: é nesta ocasião que esta frase sai da boca deste último, na conversa que se segue da sua pergunta: “- Diga por que a Margarida o chama de Mestre?”²¹. Para as reflexões que estou desenvolvendo, é extremamente significativa a resposta do personagem Mestre, que abandonou seu nome humano comum após sua malfadada tentativa de publicar um romance que não se enquadrava no programa do estado. Desesperado, deixou seu nome e sua casa, e se dirigiu ao Sanatório, onde, como se sabe, iam parar os que não iam para os trabalhos forçados, e que vale como uma espécie de universo paralelo em que a efetividade do discurso é ao

18 “(...) o maniqueísmo, a oposição absoluta entre o Bem e o Mal, não é um traço característico de uma ação, mas de um pensamento: de um pensamento que se cega para agir. O maniqueísmo político é esse conforto intelectual que consiste em apoiar-se nos crimes do adversário para não ver os seus, em brincar seu próprio campo com a negrura do outro. Pensar de modo diferente, julgar com medida e equidade é, sem dúvida, impossível para uma coletividade em luta” (REBOUL, 1975, p. 104).

19 Tal como investiga (WEIR, 2002).

20 É Kittler quem procura pensar, talvez de modo exagerado, na determinação do meio por sobre os agentes que o utilizam para se expressar (polo ativo) e para interpretar (polo passivo) (KITTLER, 1985).

21 Bulgákov (1992, p. 314).

mesmo tempo permitida e esvaziada. É neste momento que ele – um historiador de formação que ganhara na loteria e pode, com isso, abdicar da luta cotidiana pela vida para se dedicar ao seu projeto pessoal de escrever um romance, o romance do manuscrito – adotou a designação que sua amada, Margarida, lhe dá. No momento em que tem recusada pelo estado (aparato social) a publicação do romance, daí se segue uma campanha de detração pública contra seu nome, na qual o que estava em jogo era a funcionalidade da programação do aparato. Adotar o nome de Mestre ao mesmo tempo significa abandonar seu nome comum dado e adotar um nome alegórico também dado, mas de algum modo merecidamente adquirido (ao menos segundo certa perspectiva), fragmentar a autoria e reconstituí-la em outra chave. Pois já Margarida reúne em seu nome o comum e o alegórico, na medida em que “realmente” na realidade do romance se chama Margarida, homônima da Gretchen goethiana (e que foi selecionada pela trupe diabólica dentre as Margaridas de Moscou para fazer par com Woland em seu baile da meia-noite).

O merecimento deste nome dado reside em ter escrito um romance anteriormente a lhe ter sido dado este nome. Neste nome dado e em sua relação com a noção de autoria, temos mais uma vez constituído o ponto nerval da interpretação do romance, aqui, no entanto, em tom de dúvida: fica este nome em uma concepção de autoria anterior à fragmentação da própria autoria, em que o aparato da escrita estava organizado segundo noções como a de gênio²², ou aponta nesta nostalgia do antigo programa do aparato a algum outro lugar, não fugindo do problema que lhe é colocado? A resposta pode se desdobrar em dois níveis: do ponto de vista do Mestre personagem talvez estejamos mais próximos da noção tradicional de autoria²³, mas no nível do romance, na relação de suas

partes (o romance dentro do romance, o título, a epígrafe, o conteúdo dos capítulos e o narrador), a questão se mostra em aberto e complexa, de modo que permanece válido lançar uma hipótese de resposta dela a partir da interpretação dos slogans.

O Mestre se apresenta como mestre ao ter escrito o romance dentro do romance sobre Pôncio Pilato. Contudo, a autoria deste romance dentro do romance parece estar diluída, dado os modos como ele adentra e se intercala na narrativa de pano de fundo soviética. Em um primeiro momento, ela surge da boca de Woland e se impõe como uma realidade quase tão real quanto a realidade como tal, tanto é que Biezdomni, o poeta, “passou a mão pelo rosto como uma pessoa que acabava de voltar a si, e viu que no lago do Patriarca já era noite”²⁴. O que dá mais o que pensar é que essa narrativa se dê exatamente com as mesmas palavras que o texto perdido (porque queimado) do Mestre. Pode ser que tal tomada da realidade pela ficção tenha algo que ver com novas experiências midiáticas, como o rádio ou o cinema, fantasiando uma que fosse capaz de representar a realidade da escrita exatamente igual como o escrito foi escrito²⁵? É interessante que na cena da fuga traumática de Ivan Biezdomni, narrada no capítulo 4, “Perseguição”, saia de cada casa o som da mesma ópera, uma referência muito provável e fantástica ao rádio:

A cidade já estava mergulhada na sua vida noturna. Em nuvens de poeira, tinindo as correntes, passavam caminhões a grande velocidade; nas

24 (BULGÁKOV, 1992, p. 49).

25 Algo paralelo à máquina de imprimir pensamentos assim que pensados que um jovem Nietzsche (1862) imagina: “Um silêncio mortal reina no meu cômodo – apenas minha pena arranha o papel. Gosto de pensar enquanto escrevo, já que ainda não descobriam a máquina que imprime, em qualquer material, nossos pensamentos sem que seja preciso dizê-los ou escrevê-los”. Paralelo na medida em que pensa em máquinas (ou mágias) capazes de fantásticamente realizar uma tradução total entre escrita, pensamento e o impresso ou a realidade.

22 Ver toda a descrição de Kittler sobre o sistema de inscrição (*Aufschreibesystem*) 1800.

23 Weir, 2002.

suas carroçarias, sobre os sacos, alguns homens estavam deitados de barriga para cima. Todas as janelas encontravam-se abertas. Em cada uma delas havia uma luz abafada por um abajur laranja; de todas as janelas, de todas as portas, de todas as entradas, sótãos, portões e pátios vinha o berro rouco da *polonaise* da ópera *Evgeni Onegin*²⁶.

Em seguida, o romance dentro do romance adentra a realidade num sonho de Ivan Biezdomni, depois aparece materialmente na sequência da fala “manuscritos não queimam”, e intercala-se no romance pela última vez, após essa recuperação fantástica, por meio de uma leitura da Margarida. Destas diversas situações a partir das quais o romance dentro do romance retorna *igual tal qual era antes de ter sido queimado* (e não apenas como o *mesmo*, com o que tematiza justamente a reprodutibilidade técnica) decorre inúmeros desdobramentos, dentre eles – o que tratamos aqui –, uma exposição dos modos de produção e reprodução da realidade e da verdade dos meios nos quais estas ocorrem. É sobretudo no *entremeio* entre um capítulo e outro, entre um romance e o outro, entre o título do capítulo e o capítulo, entre o título, a epígrafe e a narrativa, que (des)age o ruído branco do *entremeio* literário capaz de desprogramatizar o aparato e gerar uma reflexão crítica.

Assim, o auge desse *entremeio* de partes se dá na retomada material do romance perdido, impresso fantasticamente pela “impresora” do fiofó de Bieguemot, o gato demoníaco, que põe à luz escatológica e parodicamente a relação entre a mídia escrita e o poder do ponto de vista da materialidade da escrita, dos meios materiais para sua produção e reprodução – e não só da sua impressão, mas também da sua circulação:

- Desculpe-me, não acredito – respondeu Woland – isto é impossível. Os manuscritos não se queimam. –

Ele se virou a Bieguemot e disse: - Bieguemot, dê-me o romance.

O gato saltou imediatamente da cadeira e todos viram que ele estava sentado sobre um maço volumoso de manuscritos. Ele pegou o exemplar que estava em cima e entregou-o, com uma reverência, a Woland²⁷.

Nesse sentido, o mais famoso slogan de *O Mestre e Margarida*, “manuscritos não queimam”, uma frase proferida por Woland no momento central do livro em que este personagem pela primeira vez se encontra com o personagem Mestre e o manuscrito é mágica e diabolicamente recuperado materialmente, contém em si o todo da significação do romance. Contudo, não no sentido de que haveria aí então uma espécie de vitória ou sobreposição de poder (*Macht*) do polo do Mestre, da Margarida e das forças diabólicas (ou vontades, com o que seria uma sobreposição da vontade de poder, *Wille zur Macht*, deste polo?) por sobre o poder do programa do aparato estatal stalinista. Essa sobreposição de poder não poderia ser senão cínica e ingênua, ao reproduzir em si os modos de dominação da força contra as quais se contrapõe e por, com isso, já *a priori* dar-se por vencido em sua vitória. Se, no entanto, for possível compreender essa sobreposição de poder no uso do imperativo no slogan, ambigualmente entre um dever ser e a expressão de um desejo fantástico, como uma contraposição que, na sua reprodução fantástica e grotesca dos modos de dominação do aparato do estado – no seu agir mau –, expõe o por-de-trás deste aparato que permite a dominação de modo a, ao mesmo tempo, *desarmar* os seus mecanismos entranhados – fazendo o bem –, então o slogan “manuscritos não queimam” está mais próximo da produção de um estranhamento – que vale para além da situação específica do stalinismo – da relação insidiosa e entranhada entre arte e poder. Estranhamento que seria a recuperação e reparação do material através do fantástico que parodia os novos

26 Bulgákov (1992, p. 60).

27 Bulgákov (1992, p. 315).

meios técnicos de salvamento e restauração do material original como a desprogramação dos slogans enquanto um dos mecanismos do aparato de poder e dominação.

Jesus Poeta



É justamente esta desprogramação enquanto um colocar o poder a nu quase ao modo dos sátiros antigos o que podemos ver estar contido no slogan presente no interior do romance dentro do romance – o romance que (re)narra a paixão de Cristo, e que não condiz com as narrativas evangélicas e bíblicas, mas ecoa muito mais certa tradição cristã ortodoxa russa extraoficial que remonta a Dostoiévski e Soloviov –, falado por Jeshua a Pilatos: “a verdade é que você está com dor de cabeça”. Esta versão de *O Mestre e Margarida* da petulante resposta de Jesus à pergunta irônica e nobre de Pilatos sobre o que é a verdade opera a partir do deslocamento e desvelamento dos lugares de fala entre aquele que detém o poder e o julgado, que, deste modo, faz de Jesus um poeta, como fala Leminski²⁸:

- A sua desgraça é que o senhor é demasiadamente fechado e perdeu definitivamente a fé nos homens – prosseguia o prisioneiro amarrado que ninguém tinha interrompido. – Concorde, não se pode dedicar todo o afeto apenas a um cão. A sua vida é pobre, *Hegemon* – e o homem tomou a liberdade de sorrir²⁹.

Jesus poeta no sentido da desprogramatização do aparato, e não médico, como Pilatos pensa (“- Confesse - perguntou baixinho Pilatos, em grego – você é um grande médico?”³⁰). Ele está na tradição dos psicólogos do

século XIX, de Nietzsche e Dostoiévski, que apontam para a desnormatização e desadequação ao problematizarem as noções de normalidade e saúde do humano, em contraposição à busca por normalização nos programas de dominação e controle sociais do doente – enquanto o inadequado a tais programas da civilização – na psicologia freudiana. Uma medicina, uma psicologia, do vírus, uma medicina social que promove a virose que arruína o sistema e a normalidade, o *status quo*. É esta promoção da virose que pode curar a dor de cabeça do procurador da Judeia, Pilatos.

Na versão bulgakoviana da Paixão de Cristo, a pergunta de Pilatos que ironiza a concepção dogmática da busca pela verdade de Jesus recebe uma resposta à altura, não essencialista ou platônica, mas pragmática, psicológica. Uma que, portanto, não aponta para uma concepção sobre a verdade que volta ao dogmatismo, mas para uma superação pragmática da ironização da doutrina. Com isso, no romance, é capaz de convencer Pilatos desta contradoutrina (tal como aponta Nietzsche³¹) de Jesus (poderíamos aqui perceber a proximidade com o percurso argumentativo de certa filosofia budista que, ao negar o eu, o sujeito, vai parar no samsara ou mundo da vida, ou seja, em certo tipo de pragmatismo³²). Na afirmação categórica da resposta sobre o que é a verdade e no conteúdo dela, que leva de volta a questão metafísica para a (auto)referência do aqui-agora do presente do ato de fala, este slogan aparece como uma atitude parresíasta³³ de coragem daquele que expõe pela fala, às possíveis custas de sua própria vida, as relações de dominação presentes. Contraditoriamente ao mesmo tempo alegoria e representação ao modo realista clássico, o romance dentro do romance não só expõe a relação intrínseca entre o prólogo fáustico de Goethe e seu conteúdo, como também aponta para a insepara-

28 Ver Leminski (1990).

29 Bulgákov (1992, p. 31).

30 Bulgákov (1992, p. 32).

31 Nietzsche (2007).

32 Ver Ueda (2008).

33 Foucault (2014).

bilidade entre poesia (arte) e poder e a necessidade de uma resposta ética possível a esta relação.

Os slogans presentes no romance, assim, se revelam como uma tática formal de Bulgákov de desestabilização do programa do aparato da escrita, como uma oportunidade de evidenciar seus mecanismos de produção de poder e de dominação que, embora dela partam, em muito excedem o contexto específico da década de 1920 e 30 soviéticas. Podemos ver uma tentativa muito forte de ligação e intermediação entre tradição e presente, entre realidade e alegoria, entre particular e universal, que levam a uma maior abstração do conteúdo meramente local do contexto em que foi escrito que não nos permite adotar uma interpretação que reduza o romance a Stálin e ao stalinismo.

Hacker de muros



“O verdadeiro contrarrevolucionário conheceu a embriaguez da Revolução”³⁴, diz Compaignon, ao perceber que até mesmo Baudelaire “lembrava que começara sua carreira como terrorista”. Talvez não possamos dizer o mesmo de Bulgákov, o que não nos impede de considerá-lo um contrarrevolucionário no sentido que Compaignon dá em sua obra, talvez ainda mais verdadeiro por não ser um dos verdadeiros: sua revolução pode ser encontrada justamente ali onde se faz necessário pensar sua revolução não mais a partir da ideia de revolução. Gustavo Speridião desenha com palavras (de ordem), como se programasse um aparato não com comandos 0 ou 1, mas com arte-literatura políticas: “eu tenho mais inspiração na literatura do que na arte”³⁵. Bulgákov, por sua vez, escreve por palavras-desenho (slogans) em uma espécie de contraprogramação da escri-

tura e do político, como se dissesse, parodiando o slogan de Baudelaire: *Embriaga-te* de modo desembriagado (ou da desembriaguez), ou, para usar os slogans deste próprio texto: *contraembriague-se*.

Talvez possamos dizer que, se Bulgákov não iniciou sua carreira como terrorista, a terminou como um hacker, ao desprogramar o aparato criado por engenheiros da alma. É sintomático, nesse sentido, que o texto-manifesto *Aos nossos amigos: crise e insurreição* (2016) trate da figura do engenheiro para pensar a relação de reciprocidade do capitalismo e do socialismo em forma de solidariedade pela construção de um sistema no qual tudo funcione, sugerindo o hacker como aquele que vai no contrapelo do funcionamento buscando pôr em questão as implicações éticas das técnicas:

A solidariedade entre capitalismo e socialismo aí se tece: no culto do engenheiro. Foram engenheiros que elaboraram a maior parte dos modelos da economia neoclássica, assim como os programas informáticos de *trading* contemporâneos. Recordemos que a grande virtude de Brejnev foi ter sido engenheiro da indústria metalúrgica na Ucrânia.

A figura do hacker se opõe, ponto por ponto, à figura do engenheiro, quaisquer que sejam as tentativas artísticas, policiais ou empresariais de a neutralizar. Enquanto o engenheiro captura tudo o que funciona, e isso para que tudo funcione melhor a serviço do sistema, o hacker se pergunta “como é que isso funciona?” para encontrar as falhas, mas também para inventar outras utilizações, para experimentar. Experimentar significa, então, viver o que implica *eticamente* esta ou aquela técnica. O hacker vem arrancar as técnicas do sistema tecnológico, libertando-as³⁶.

“Manuscritos não queimam”, assim, significaria não a ideia de resistência como a necessidade de uma volta ou ligação da nova

34 Compaignon (2014, p. 28)

35 Speridião (2015).

36 Invisível (2016, pp. 150-1).

com a velha a Rússia, não como uma estabilidade essencial daquilo que é russo, uma espécie de nacionalismo caduco, mas teria suas afinidades com o pixo, com os muros – como percebe Speridião. Teria, com efeito, alguma afinidade com certa expressão anônima de resistência aos governos e aos sistemas expressa nos muros capaz de desnormalizar o cotidiano, desgovernar governos e desfuncionalizar sistemas. Neste sentido, poderia ser o título possível de um capítulo do Comitê Invisível, (contra?) conciliando-se, afinal, de algum modo com *Fora*.

Referências

- ADORNO, T. W.. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- ANDRADE, H.. Lênin, Trótski e Stálin por Bulgákov. **Revista de Estudos Orientais, Volume 2**, 1998.
- ANDRADE, H.. Apontamentos sobre a prosa satírica de Mikhail Bulgákov.. Em: **BULGÁKOV, M. Coração de Cachorro e Outras histórias**. São Paulo: EDUSP, 2010.
- BULGÁKOV, M. **O Mestre e Margarida**. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BUTTAFAVA, G.. Introduzioni. Em: **Il Maestro e Margherita**. Milano: Garzanti Editore s.p.a., 2000.
- COMPAIGNON, A. **Os antimodernos: De Joseph de Maistre a Roland Barthes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- COSTA, R. C. d. O.. Do funcionário e suas implicações. **Flusser Studies**, 2(3), 2006.
- DOBRENKO, E. **Political Economy of Socialism Realism**. Londres: Yale University Press, 2007.
- FLUSSER, V. **Da Religiosidade: a literatura e o senso de realidade**. São Paulo: Escrituras, 2002.
- FOUCAULT, M.. **A coragem da verdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- GANDOLFO, G.. Introduzione. Em: **I giorni dei Turbin**. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1991.
- GOETHE, J. W. v. **Fausto: Uma tragédia. Segunda Parte**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- HEGEL, G. W. F. (Klassiker Ausleger, Bd.9). **Grundlinien der Philosophie des Rechts**. Berlin: Akademie, 2005.
- INVISÍVEL, C. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. São paulo: n-1 edições, 2016.
- KITTLER, F. A.. **Aufschreibesysteme 1800/1900**. München: Fink Verlag, 1985.
- LEMINSKI, P.. Jesus. Em: **Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski**. Porto Alegre: Livraria Sulina, 1990.
- LISBOA, M.. Manuscritos não queimam. **Folha de São Paulo**, 27 novembro, 2016.
- MARTINELLI, M.. Introduzione. Em: **Romanzo Teatrale**. Milano: RCS Libri S.p.A., 2002.
- NIETZSCHE, F.. **O anticristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, F. **Euphorion. Cap. I. Juli 1862**. In: <http://www.thenietzschechannel.com/work-s-unpub/youth/1862-euphg.htm>. Acessado em: jan. de 2018.
- NINOV, A. Introduzione. Em: **Vita del Signor de Molière**. Milano: RCS Libri S.p.A., 2002.
- REBOUL, O. **O slogan**. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
- RUBIN, N. **Gustavo Speridião, poético e político**. [Online]

Available at:
<http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/gustavo-speridiao-poetico-politico-16258103>
 2015 [Acesso em 26 12 2016].

SMELJANSKIJ, A.. Introduzione. Em: **Tutto il teatro**. Milano: RCS Libri S.p.A., 2004.

SPERIDIÃO, G.. *Fora*. [Arte] (www.speridiao.com / <https://www.artsy.net/artwork/gustavo-speridiao-fora-out> (coleção particular)), 2013.

SPERIDIÃO, G. **The Rules of the Game: A conversation about the exhibition IMAGINE BRAZIL** [Entrevista] 2015.

SPERIDIÃO, G. O. L. C.. **Conversa com Gustavo Speridiao por Luiz Camillo Osorio**. [Online]
 Disponível em:
<http://www.premiopipa.com/2016/09/conversa-com-gustavo-speridiao-por-luiz-camillo-osorio/>
 2016, [Acesso em 26 12 2016].

STRADA, V. **EuroRussia: Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla Rivoluzione**. Roma: Editori Laterza, 2005.

STRADA, V. O Mestre e Margarida (Mikhail Bulgákov, 1928-40). Em: F. Moretti, ed. **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, p. 1007 a 1012, 2009.

TRATNIK, P.. Art as acting against the program of the apparatus. **Flusser Studies**, Issue 22, 2016.

UEDA, S.. O Nada absoluto no Zen, em Eckhart e em Nietzsche. **Natureza humana**, jun., 2008.

WEIR, J. (2002). **The autor as a hero: self and tradition in Bulgakov's Master and Margarita, Pasternak's Dr. Zhivago, and Nabokov's The Gift**. Evanston (EUA): Northwestern University Press.

Abstract: *In this paper the use of statements in the form of slogan in the novel The Master and Margarita is analyzed in order to argue at one the same time against its commonplace interpretation, which associates Bulgakov's oeuvre with his life in a thoughtless way, and for the intricacy of Bulgakov's position towards revolution. This article investigate the connection between literature and power based on the conception of language as a weapon and literature as an apparatus of a system. By developing this line of argument, Speridião's work Fora [Out], which explicitly quotes the most famous of the novel's statements, is both an inspiration and an invitation to comparative research.*

Keywords: *Literature and power; M. Bulgakov; The Master and Margarita*